ALAN '67

• Aylık edebiyat dergisi • Mayıs 1967 • 150 kuruş •

ESER GÜRSON
Yapay Dil - Karmaşık Tem

REFİK DURBAŞ
Mezarlıklar Müdürlüğünden

GÜVEN TURAN
Kavşak

HÜSEYİN PEKER
Gencerpınarda İlk Günler, Sümbüller
ve Albeni Mustafa.

MURAT BELGE

EPİK

MUSTAFA ÖNEŞ
Sanat Eserinin Varlıksal Yapısı

BİLGİN ADALI
Çığlık

AYIN ŞİİRLERİ

2

BU SAYIDA

Bugün yayınlanmakta olan edebiyat dergilerinin birçoğunu ya sanatçılar, ya da eleştirmenler yönetmektedir. Kazanç düşüncesi güden birkaç tanesi dışta tutulursa, diğerlerinin ne katlanılmaz koşullar altında çıktıklarını biliyoruz. Ya edebiyat adına iyi bir niyete, ya bir edebiyat birikimini taşımaya, çoğu da edebiyatın o kolay tanımlanmaz tutkusuna dayanan dergicilik serüvenlerimiz, bilinç, amaç ve ciddiyet kapsamına girmedikleri sürece, bugün bir işlevde bulunmaları güçtür. Yaklaşık olarak son onbeş yıldır kazanılan ileri edebiyat bilinci, dergilerdeki birtakım gedikleri, bulanık izleri, yeğni davranışları kolayca bağışlayamayacağımız bir düzeye getirdi bizi. «Kuruluş» döneminin uyanıklığı içinde yakın geleceğe aydınlık bir yüzle çıkmanın belki ilk koşulu, yöntemli bir dergiciliktir, diyoruz. Bu ise, kendi içinde en azından şu üç koşulu gerektiriyor: (a) Dergi çıkarmayı gerekli kılan bir edebiyat birikimini, (b) Bu birikimin yöntemli çalışmayla yapıcı bir yolda değerlendirilmesini, (c) Artık günümüzde erişildiğini kabul ettiğimiz bir üst edebiyat düzeyinin altına düşmeyecek bir ciddiyet içinde bulunmayı. Alan dergisi birinci koşula hazırdır, çıkıyor. İkinci koşulu zor da olsa dergi yöneticileri olarak yerine getirmeye çalışıyoruz. Üçüncü koşul ise, daha çok yazarlarımızın sağduyusu ile, bilinçliliği ile ilgili. Bunun dışında; hiçbir şey getirmeyen eleştirel yazılara, boş yere sen - ben kavgalarına, ayakları havada kuşak tartışmalarına yer vermeyeceğimizi şimdiden duyururuz.

Gelecek sayımızda Eser Gürson «Yapay Dil»i inceleyecek. Murat Belge'nin yazısı dördüncü sayıda tamamlanıyor. Mustafa Öneş'in bu sayımızdaki estetiğe eğilen yazısı, ona Yeni Dergi eleştiri ödülünü kazandıran «Nâzım Hikmet'in Şiiri» adlı incelemeden sonra yayınlanmış ilk eleştirel yazısı, Refik Durbaş Haziran sınavlarından sonra Tanpınar'ı incelemek niyetinde. Güven Turan şiirlerini Ankara'dan gönderiyor. Hüseyin Peker ise, yeni yayınlamaya başlayan genç şairlerin en ilgi çekeni.

Alan 67 Aylık edebiyat dergisi. Sahibi Sorumlu Yönetmeni: Refik Durbaş. Yazı Kurulu: Egemen Berköz, Eser Gürson, Güven Turan. Yönetim Yeri: Halıcılar Cad. Öz Apt. Da: 5 Fatih/İstanbul. Yazışma ve havale adresi: Refik Durbaş P.K. 709 İstanbul. Yıllık abonesi 15 lira. İlânlar prensip ve pazarlığa bağlıdır. Basıldığı yer: Yaylacık Matbaası. İstanbul. Baskı tarihi: 6.5.1967. Kapak düzeni. Sungu Çapan.

YAPAY DİL — KARMAŞIK TEM

(II)

ESER GÜRSON

İDEALİZASYON YÖNTEMİ:

Birinci Yeni akımı üzerine yapılan yorumda temlerin taşıyabileceği «Yalın» eğilimi belirtmiş, «Karmaşık» temleri de bu akımla ters bir orantı içinde ele almıştık. Şiirin temleri açısından bu iki eğilim arasına düşen diğer bir yol da, «idealizasyon yöntemi»dir. Özneye (şair) derinlerden bağlı göründüğü durumlarda yalıtılmış şiirlere bu adı veriyoruz. Onu da inceledikten sonra, karmaşık tem konusunda seçik bir bilince varılabilecektir.

İnsanoğlunu, tarihin sürekliliği içinde ve gelişiminin sürekliliği boyunca ölmeyen birtakım tözleriyle tanırız. Ölmeyen, insan nesli tükenmedikçe de ortadan silinmeyecek olan bu tözlere evrensel temler dediğimiz de oluyor. İnsan yapısına bir öz olarak yerleşmiş görünen, ve çoğu da kollektif hayatın insan neslini kaçınılmaz bir şekilde koşullamasıyla meydana gelen bu temler, çağdan çağa girdikleri değişik kılıklara, değişik ortamlarda edindikleri yeni yüklere karşın, nesnel değerlerinden pek bir şey yitirmeden sürüp giderler. Örneğin yüzyıllar önceki Sumer tabletlerindeki aşk, insanın evrimsel gelişimiyle kurduğu koşutluk içinde bugün de vardır ve insanî bir töz olarak nesnel bir yük taşımaktadır. Buradaki nesnellik, söz konusu edilen temlerin, - özden de gelse - kollektif hayatın birer sonuçları oluşuyla ilgili, ortaklaşa yaşanılır oluşlarıyla...

Şiiri insanla ve insanın gelişimiyle bağımlı bir canlı olarak kabul ettiğimiz için, onun yine insana ilişkil birtakım nesnel temler taşıdığını da kabul etmek zorundayız. Kahramanlık, doğa sevgisi, aşk, ölüm, sevecenlik gibi temlerin ölümsüzlük taşımaları, çağdan çağa değişik görünümler içinde sürüp gitmeleri, önce insanın, dolayısıyla şiirin evrensel nesnelliğini ortaya koyar. Bir şairin geniş okur yığınlarına seslenebil-

mesi, kollektif hayatın nesnel kıldığı temleri konu edinmesiyle mümkündür. Birlikte yaşanılan ölümsüz gerçekler, şairin elinde daha da ölmezleşir. Nitekim şair; tabiat sevgisini, aşkı, ölümü... okuyucunun ruhunda anıtlaştıran kişidir. Şiirin içeriğinde nasıl bir tavır alınırsa alınsın, bu «ölmez temler» kalesini hiçbir güç yıkamaz. Yaşayan insanın gerçekliğini yadsımak olur yoksa bu, dolayısıyla şiirin işlevini.

Buraya değin söylediklerimiz, şiirin temlerine geleneksel bir açıdan bakışın özetidir. Evrensel temlerin çıplak gerçekliği bir yana; kiderek bu görüş açısı yargısal bir kılığa bürünmüş, insan gerçekliğini daha basit bir düzeye indirgemiştir. Şiir, boyut tanımaz atmosferi içinde sıkboğaz edilen kısır bir tanımla koşullanmıştır. Denilmiştir ki, şiirin temleri sayılıdır, yazılmadık şiir konusu yoktur. Temler saptanmaya, şiir bu temler içinde düşünülmeğe başlanmıştır. Artık şair için tek çıkar yol, zorunlu bir nesnelliği özgün kılabilmektir. İlk bakışta mantığa aykırı düşmeyen bu doğrularla şiir, salt biçimsel bir kaygıymış gibi görülür olmuştur. Şiirin temlerini insanın ölümsüz tözleriyle çakıştıran, bu sınırlamayı «retorik»in sistematik alanı içinde dondurmaya değin götüren bu kanışlar kadar şiire zararı dokunmuş başka bir etken düşünemiyoruz biz.

Ölümsüz temlerin rahatlığına ve yüzyıllardır işlenmişliğine yaslanarak şiiri kolay bir dönemeçte kıstırmak eğilimi, çok eskilerden bugüne değin gelip, günümüzde de taraftar bulabilen bir yol. Yalnız Fakülte Türkoloji bölümlerinde, lise ve ortaokullarda değil, günümüzün birtakım şair ve eleştirmenlerinde de geçerlik buluyor bu eğilim. Artık iyiden iyiye tedirginlik vermeye başlayan bu hazır düşüncelerde, şiirin varoluşuyla ve gelişimiyle çatışan bağnaz bir sınırlama, canlılığını yitirmiş bir durağanlık görüyoruz. Nitekim öldüresiye bir bilgeliğe bürünen bu peşin yargılardır, şiire yüzyıllar boyunca konfeksiyon elbiseler giydiren. Bunun acı örnekleri daha çok bizim edebiyatımızda yatıyor galiba. Eleştirel alanda ise şiir üzerine söylenecek sözleri kötü bir öncelikle bağlayan, şiir üzerine düşünen kafalarda bir tembellik yaratan bu peşin yargılara artık bir soru işareti koymak gerekir. «Her çağ bu değişmez temlere kendi damgasını basar» yollu havadan genellemeleri de bir yana koyarak, ölümsüzlük ya da evrensellik adıyla şiire musallat olmuş «idealizasyon» yüklü kocamış temleri yargılamanın sırasıdır. Ancak bu yolladır ki, bir şair için, «Bu aşk şairidir» ya da «Bu toplum şairidir» diye kolay ve bağlayıcı yaftalar yakıştırmadan önce, aşk ve toplum temlerini ve bu temlerin şiir içindeki vaziyet alışlarını kurcalayabilecek birtakım ipuçları kazanabiliriz. Her değişen çağın kendi yapısı içinde oluşturduğu yeni temlere; içinde yaşadığımız yüzyılın karmaşık temlerine; dahası, büyük şairlerin kişisel dünyalarına açık olabiliriz.

Şiir tarihinde ölümsüz dediğimiz temlerin, kendilerine özgü idealizasyon yükleri içinde, ve tem dışı bağıntılardan büyük ölçüde yalınarak, şiirde birer tür nesnelliği kazandıklarını görüyoruz. Düzyazının henüz manzumeden bütünüyle kopmadığı çağlarda, giderek destan çağından şiir çağına doğru geçiş dönemlerinde, birtakım ortak eğilimlerin, ortak konuların belirlenmesiyle başlayan bu türsel ayrımlaşma, insandaki ölümsüz tözlerin daha yakından kavranmasından sonra, bu temlere yönelip daha da kesinlik kazandı. Bir anlamda şiirde insanı kavramanın, insanı araştırmanın uzmanca bir aşamasıdır bu. Örneğin kahramanlık, doğa, aktöre, yas, yergi, aşk gibi konuları işleyen şiirler, içerikleri gereği kısa bir süre içinde sınırlarını belirleyip, birer tür nesnelliği kazandılar. Böylece «destan», «pastoral», «didaktik», «ağıt», «yergi», «aşk şiiri» gibi adlarla türleşen temler, bir kişiyi, bir zümreyi, bir ulusu, bir olayı ya da bir durumu olağan ortamları içinde sivriltmek, gerçekliğinin de üstünde, yüceltilmiş yeni bir duruma sokmak gibi bir yöntemle karşı karşıya geldiler. Kısacası «idealizasyon yöntemi»dir bu.

Türleşmenin ilk kaynakları, çok eskilere, Eski Yunan ve Roma'ya dayanır. Mezar yazıtlarıyla, pastoral, kahramanlık, aşk... şiirleriyle, ilk türleşme örneklerini bu ülkeler vermiştir. İleri bir uygarlık dönemi, yeni bir insan kavramı, sorunlarını henüz belirlemeğe başlamış şiir, bu dönemlerde, türleşmenin kaçınılmaz olasılığını taşırlar. Onun için ilk türleşmeleri, insanı ileri bir uygarlık yedeğinde kavramanın sonucu olarak görmek gerekir. Öteyandan «epik», «tragedya», «komedya» gibi hayatın geniş alanlı kapsamı olan türler, herçeşit yakın türleşmeye başkaldıran karmaşık insan yapısının ilk kaynakları olarak yine bu ülkelerde doğdu ve gelişti. «İdealin gerçeğe yeğ tutulduğu» bu dönemlerde, bu türlerin, ancak insan karmaşası içinde doğal bir anlam olarak idealizasyonu özümlediğini görüyoruz. İnsanla şiir arasında kurulabilecek en yakın birlik, bu türlerle ilk klâsik örneklerini vermiştir. Bu örneklerin, yirminci yüzyıl psikolojisine dahi kaynaklık edebilecek bir derinlik taşımaları, Eski Çağ şiirinin dayandığı türleşmenin, karmaşık insan yapısından kalkarak evrenselliğe yöneldiğini bir kez daha göstermektedir.

Rönesansla birlik ilk kaynaklara dönen Avrupa edebiyatı, insanı akıl plânında geliştirirken, temlerin nesnelleşmesi yolunda ilk büyük adımı atmış oldu. Örneğin La Fontaine'in fabl'lerinde, La Bruyere'in karakterler'inde, Molière'in tiyatrolarında çizilen aptal, hileci, tembel, çalışkan, varlıklı, yoksul, cimri kişilikler, akıl yoluyla, Eski Yunan'ın geliştirdiği insan kavramına dönüşten başka bir şey değildi. Artık şiir, insan bilincinin bir aynası durumunda, ölümsüz temlerini tek tek belirliyordu. İnsanı, taşıdığı karmaşık bütünlük içinde değil, yalıtılmış yönleriyle keşf-

etmek, idealize edilmiş tipler olarak çözümlemek bir edebiyat anlayışı olmuştu. Bunun yanısıra idealizasyon da, bir yöntem olarak şiire yerleşmiş oluyordu.

Şiir, dünya edebiyatının hemen her döneminde, bir türleşme içinde gelişmiş, idealizasyon yöntemini daima yedeğinde bulundurmuştur. Öyle ki, şiirin daima bir kolaylığı olarak işlemiştir bu yöntem, yalnızca büyük şairlerin yararlanabildiği bir kolaylık olarak... Uygarlık değişimleri ve toplumsal gelişmeler, yeni şiir türleri getirmiş, bu türler kıyasıya kullanılmış, onların yerini daha yenileri almıştır. İnsanın ölümsüz tözleri, tem kapsamı daha da sınırlı konulara indirgenmiş; idealizasyon, ölümsüz tözleri basamak yapan aktüel konulara uygulanmaya başlanmıştır. Bizde Tanzimat sonrası gelişen vatan şiiri, milliyetçi şiir, dinci şiir, toplumcu şiir, Atatürk şiiri, İstanbul şiiri.. bu türlerin ilk akla gelenleri. Her ne denli açıkça söylenilmiyorsa da, idealizasyonu daha yaralanmış olarak taşıyan bu temlere, birer şiir türü olarak bakıldığı bir gerçektir.

Önce bu yöntem sorununun şiirdeki işlerliğini görmek gerekir. Daha önce de söylediğimiz gibi, şiirin ölümsüz denilen temleri, insanlığın ölümsüz tözlerinden başka bir şey değildir. İdealizasyon ise, gerçekte ölümsüzdür, evrenseldir dediğimiz temlerin özünü teşkil eden bu tözlerde ham olarak bulunmaktadır. Örneğin bu tözlerden biri olan «aşk», başlı başına ele alındığında, insan hayatının yalıtılmış tek bir yönüdür. Her ne denli insan gerçekliğinin bir parçası ise de, hayatın çok yönlülüğü içinde «kendiliğinden» bir soyutlanış olduğu için, yapısında gerekirci bir zorunlukla ve ham olarak «idealize» bir yük bulunduruyor demektir. Şiir dışı olarak düşünülürse bu ham idealize yük, ilk bakışta kendini ele vermeyen, yalnızca bağladığı temi dış kabuk olarak gösteren bir doğal yöntem (ki bu da yöntemsizlik demektir) olmaktan ileriye gidemez. Yas tutmayan, acı duymayan, aşksız, öfkesiz bir insan düşünülebilir mi? Temlerin özünü teşkil eden gerçeklik yüklü tözleri olağan karşıladığımıza göre, bu temlerdeki ham idealizasyonu bir şiir yöntemi olarak kabul edemiyeceğimiz gerçeği çıkar ortaya. Ne var ki, söz konusu ettiğimiz temleri ancak bir yaşantı gerçekliği olarak ele aldığımız zaman bu çakışma doğru oluyor. Şiir alanında devinime girmeleriyle birlik, bir doğal gerçeklik olan idealize yükün bir yöntem olarak işleve geçtiğini, geçmek zorunda kaldığını görüyoruz. Ağırlığını değişik ölçülerde duyurabilen bir işleve.

Gerçekte her şiir bir idealizasyon yükü taşır. Bunun nedeni de, sanatın öznel bir gerçeklik aşımı oluşudur. Sanatın çok özel olan yanı, doğasıdır bu. Sanat yaratışının birey özgünlüğüne değgin seçme ayıklama işlemiyle oluşan bir doğa. Şairin dünyasında bir gerçeklik katına yükselen bu doğa, - değil ölümsüz temleri-, hiçbir idealize yük taşımayan katı bir

gerçekliği bile kendi imbiğinden geçirerek, gerçeklik aşımı dediğimiz yeni durumuna sokar. Geceden sabaha geçişi betimleyen şu örnek dize, betimsel bir gerçekliğin şiirdeki aşamasını gösteriyor:

İlk ışık kuş olur öter pencerede dilince

(Oktay Rifat)

Sabahın oluşu yalın bir haber olmaktan çıkmış, doğa sevgisine bürünen bir idealize yük kazanmıştır.

Oysa idealizasyon yöntemi, konular üzerinde belirlediği nesnellikle sanatın doğasını aşmaktadır. Başka bir deyişle bu yöntem, bir temin nesnelliği yolunda şiiri kendine gereç kılmaktadır. Şiirde temlerin nesnelliği nedir? Örneğin bütün ağıtlar bir ölünün ardısıra yazılır. Bu demektir ki, yüzyıllar boyunca bir ölünün yarattığı acı üzerine yazılagelen şiirler, bir şiir türü olarak «ağıt» adı altında toplanmıştır. Kollektif hayatın bir değer birimi olarak. nesnelliğin dış görünüşüdür bu. Herodotos'un anlattığı, çocuk doğunca yas tutan, ağlayan; ölünün ardından sevinen, gülen toplumlarda, bu gelenek devam etseydi, kollektif değer biriminde bir yer değişmesinin meydana geldiği, o toplumun ağıtlarının bir sevinç şiirine dönüştüğü görülürdü. Şairle okur arasında kurulan kaçınılmaz bağların tek kaynağı da, ölümsüz temlerin taşıdığı bu evrensel nesnelliktir. İşte bu noktada uyanık olmak gerekir. Bütün sorun, evrensel nesnelliğin şiirde kuracağı ağırlık ölçüsüne dayanmaktadır. Yukardaki örneğe dönersek, şairi ölünün ardından duyacağı şiirsel acıya götüren yöntem, tem yalıtılmasının ağırlığı ölçüsünce, bütün ağıtları öze ilişkin bir eşitliğe doğru sürükleyecektir. Nesnelliğin dış görünüşü konulara ilişkindi; iç görünüşü ise şiirlerin yöntemi olan idealizasyona ilişkindir. Ağıtın yerini toplumculuğun aldığını düşünelim, bu kez de aynı yöntemin toplumculuk çerçevesi içinde bir nesnelliğe sürüklendiğini görürüz.

Evrensel temleri şiirin tekniği açısından değerlendirirsek, idealizasyona girmekle koşullanan bir evrensel temi, şiirin geniş boyutları içinde durağan bir belirlenme olarak görürüz. Yöntem, şiirin konusu edinilen nesnel temi soyutlayıp, ona merdivenle tırmanma zorunluğu verir. Amaç, ülküsel bir yücelme yoluyla gerçekleşebilecektir ancak. Örneğin bir «ağıt» türünde, ölen bir kişinin içimizden herhangi biri olmasının ne önemi olabilir; açtığı boşluk en azından şairi için kapatılamayacak denli önemli olmalı ki aynı acıyı bizlere de duyurabilsin. İzte bu yöntemin asıl yanlışlığı burada karşımıza çıkıyor. Soyutlama ile tırmanma işlemi, sanatın doğası olan gerçeklik aşımını da aşar cinsindendir. Türün taşıdığı nesnel yük daha şiirin başında bir ülkü durumuna girmiş, şiirin bütün ayrıntıları bu ülküyle bağımlanmıştır. Ayrıntıların örgütlenmesindeki her

çeşit kaygı ülküyle bağımlandığı için, şiirin ağırlığı bildirinin taşıdığı nesnelliğe yüklenmiş oluyor demektir. Artık şiirin herbir birimi, iskeleti kuran birer vida olarak örgütlenecek, şiirin değişmez mantık çizgisini meydana getirecektir. Okuyucu henüz şiirin başında ve o şiirden önce ağıt ya da aşk şiiri türünün kapsadığı teme hazırdır. Daha başında şiirin özünü, iç mantığını, trajiğini ele geçirmiştir. Artık içeriğin şiirsel değerleri üzerinde, imgelem verileri üzerinde uzun boylu durmasının, düşünmesinin gereği yoktur. Çünkü her dize, her birim, şiirin nesnel bütünlüğüne bağlıdır, nesnenin gerecidir. Türlerin bu nesnelliği karşısında tavır almaya zorunlu kalan şair, ister istemez işlemecilik, süslemecilik, öyküleme, betimleme, anlatım özgünlüğü gibi daha çok şiirin biçimsel yönüne sürüklenecek, bu yoldan şiiri kurtarmaya çalışacaktır. Evet, ölümsüz temlerin yazgısı nesnellik, nesnelliğin yazgısı da biçimciliktir. Divan şiiriyle geniş ölçüde eşdeğerli bir yargı bu. Divan şiirinin Leylâ ve Mecnunları, İskendernâmeleri, mersiyeleri, özellikle beyit beyit nesnelleşmiş münâcatlı, nâtlı kasideleri, değişkenliğini yitirmiş mazmunları, sözlerimizin belirgin örnekleridir. Tanzimat'tan sonra da birçok şair tarafından bu eğilimin sürdürüldüğüne tanık oluyoruz.

Karmaşık yapı içindeki vazgeçilemez oluşları biryana, ölümsüz-evrensel temlerin artık çağımızda iflâs etmiş olması gerekir. Bu temlerin taşıdığı nesnelliği, şiirin içeriğindeki tehlikeli aşınımların tek nedeni olarak görüyoruz. Nesnelliğin katlanılmaz bir katılığa dönüştüğü, evrenselliğin ise nesnellik perdesi altında soysuzlaştırıldığı bir dönemde yaşıyoruz. Bugünün insanı, insanın ölümsüz tözlerinden, şiirin nesnel temlerinden haberli, ama salt bunların yetmediği daha karmaşık ileri bir düzeyde bulunmaktadır. Bugünün insan bilinci, geçmiş dönemlerin ayırıcı, bölücü, araştırıcı bilinçliliğine egemen olmuş entellektüel bir düzeyde kurulmuştur. Yalıtılmış bir nesnel tem, evrensellik taşımasına karşın, şairin «aslî» yapısından uzaklaşıp yapaylığa düşmeye mahkûmdur bugün. Soyut bir ölüm şairi, soyut bir aşk şairi, «Tabiatın güzelliklerini terennüm eden» bir doğa şairi, ya da burjuvaziden öfkesini çıkaran bir toplum şairi, «aslî» yapılarına ihaneti barındıran bir yapaylığın şiirini, yazıyor demektir. Bu temlere yaşadığımız çağın damgasını vurma eğilimi, şiiri modern biçimciliğe dönüştürmekten pek başka bir şey değildir. Biçimciliğin ise, şiiri aşınım bölgelerinden kurtarmaya tek başına yeterli olamayacağını biliyoruz. Şiir yaratışında insan bütünlüğünü karmaşık bir yapı olarak görmeye alışmalıyız. Temlerin soyut nesnelliği ile idealizasyon yönteminden kurtulmanın tek çıkar yolu da budur. Şair, insanlığın keşfedilmiş tözlerini kendinde bulup anlatmak değil, kendinde olanı insanlığa iletmek durumundadır bugün. Kendinde olanı ise, öz olarak ona verilmiş öncel bir nesnelliğin dışında bulacaktır. Şiirin kendini tazeleyebilmesi için, yaşa-

yabilmesinin uzun süreli koşullarını hazırlayabilmesi için, ilk gereklilik olarak bunu görüyoruz. Böyle dediğimiz içindir ki, kendi görüşlerinin bulanıklığını yaşayanlardan «Salt edebiyatçı» damgasını yiyoruz; «Poesie pure»cü diye tanımlanıyoruz. Karmaşık temleri incelerken, ölümsüz temlerin şiirde yarattığı tehlike daha iyi anlaşılabilecektir. Yine de saygımız eksilmesin ama, şiirinin nesnel temlerini gazete haberlerine değin götüren Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın düştüğü üslûp dekadanlığı, şiirin bu açıdan yaşadığı tehlikeye iyi bir örnek olabilir.

Konuyla ilgili olarak şu önemli noktayı da belirtmek gerekir. Edebiyatın gitgide okurdan kopmakta oluşunun ana nedeni, temlerin geçirdiği büyük değişimdir. Geniş okur katlarının dillerinden düşürmedikleri şiirleri bir bir gözden geçirirsek, bu şiirlerden çoğunun yalıtılmış ölümsüz tözleri konu edinmiş olduklarını görürüz. Evet, idealizasyon yüklü yalıtılmış temler, sanata yakın çevrelerden daha çok, ortalama okuyucular tarafından benimsenmekte ve aranmaktadır. Fuzûli'nin plâtonik aşkı işleyen gazelleri, Nef'i'nin yergileri, Nedim'in İstanbul'u betimleyen kasidesi, Sâ'dâ'bâd şarkıları, Namık Kemâl'in Hürriyet Kasidesi, Ziya Paşa'nın hikmetli beyitleri, Abdülhak Hâmid'in Makberi, Mehmet Âkif'in Çanakkale Şehitleri, Yahya Kemâlin Akıncısı, Mohaç Türküsü, Sessiz Gemisi, Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Üç Şehitler Destanı, Cahit Sıtkı Tarancı'nın Otuz Beş Yaş Şiiri, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Karadutu, Kara Sevdası.. bu örneklerden ilk akla gelenleri. Şiirle okur arasındaki en kestirme yol, daima ölümsüz temler olmuştur. Bu ilgi kolay anlaşılır bir nedene dayanıyor. Okuyucuyu şiire bağlayan güç, evrensel temlerin altındaki nesnel temeldir. Yine okuyucuya göre, şairin kuracağı ağırlık, bu nesnelliği en iyi biçimde, söz sanatlarıyla etkinlik kazanmış olarak kendine iletebilmektir. Yirminci yüzyıl şiiri entellektüel bir düzeyde gelişirken, geniş okur katlarının bu düzeyin altında kalan evrensel temlerle doyabildikleri daha alt bir düzeyde durduklarına tanık oluyoruz. Şiirdeki karmaşık özün kaçınılmaz bir iletkeni olarak gelişen yeni biçim ve teknik ise, okuyucu için ikinci bir güçlük olmakta, ve böylece şiir «sezgi, bilinç ve eğitim»in sınırladığı dar bir alanda işleyebilir kalmaktadır. Okuyucu üzerinde en azından şu iki koşul yerine getirilmeden, şiirin geniş okur yığınlarına ulaşabilmesi beklenemez: Yirminci yüzyıl bilinci kazanmak ve modern sanat eğitiminden geçmek...

REFİK DURBAŞ
MEZARLIKLAR MÜDÜRLÜĞÜNDEN

ölüm, bulutlarla örüyor körfezi
gemilerimi sürüyor, akşamı yalnızlıyor
mehtap uzatırken kollarını dağlardan
şehre iniyorum
defterlerden, rujlardan ve yıldızlardan
bir eşkiya takımıyla geçiyorum sokakları

hutbelerle solukladığım müezzinler
minarelerin arz-ı endamı
ve akşamı tahtalarla süsleyen yüreğim
erzurumlu yüreğim
gelişip bir konsol oluyor ufukta

ölüm alıyor beni körfezin koynuna
akşam şehrin göğsünde
kızıl bir gül gibi açarken
çenemi bağlayıp sulara uzatıyor
mehtabı selamlıyorum
dövmeli kollarından dağların

şehre iniyorum
körfez karşımda bir halife gibi
ve bir tüki gibi içimde uluyor
şarkılar, yıldızlar ve uzun dağlardan
kefenler biçiyorum kendime
yaz bir daha gelmiyecek gibi, yorgunum
ölüm, akşamla örüyor bedenimi

GÜVEN TURAN

KAVŞAK

«Yorgunum, bakır bir tel
çözülür. Gelmesem
ağırlaştırır atını.
Terkisi
                    kanlıdır.»

Kara bakacak yüreğim
eziyor beni akşamla.
Terk edilmiş dirimiyle
derinlikler bulan ve
boğulan yalancılık,

                    ağıtlarla-
                    Bir masal beslerdi

onu. Yavruağzı: ikindi,
güneş; bir odunun
ardında kalır, kararmış ve
kokan, kavak yaprakları gibi
                    tıslayan.

Yontsun ve inceltsin yel
dağlara ters akan çayı.
Bir gün taşır köpüğünü

bir hacımurat kuşunun gagasında. Ağır
ve yapışkan inişi akşamın.

                    «Göğsüm boşalıyor.
                    Yeşili bulandırmadan
                    dökülüyor kar. Kış,
                    unut gizliliğini.
                    Isıtılmış ve soğumuş sularla

yeniden yazı bekliyorum.»

Dinmek bilmez izleri
savrulan
karın üzerinde, denize,
kuru asmaların köklerinden.

HÜSEYİN PEKER

GENCERPINARDA İLK GÜNLER,

SÜMBÜLLER VE ALBENİ MUSTAFA

söğütlerde kimin güneşi
burgularda kimin çadırı, suyun
göğe adı yazılı. eski ve durmuş suyun
ağzında halk kandili
aşk ve acı türküleri bağ üstüne duman gibi
kanaryalar ata binmiş saman gibi
suyun sarı masalı, kanaryalar.

akşın elleri mendilcinin güneş evleri
kim demiş bura onun yad eli
savaş mı açındı uykunun orta yeri
lüks mü ayırır kadınları gecelerden.

haydin uzak dağlar gizlice döşenmiş
söğüt gölgeleri
asma bülbülleri incirle gelen uyku
alımlı güzeller dağ yalnızlığı
camiye ezan vurdu
hangi ikindi?

babam buram benim
esnek yüreğim
ayrı düştüm şehirlerden
gencerpınar ayrı düştü, burgu sustu
uşak çalıyor bengi saatini
izmire vuruyor müjdeler
burda babam, akşam serini.

gece
hep korkutur bu çavlan.
konuk gelir evlere
açıkhava sinemasıdır ay ve yıldız
samanyolları ağlıyan bilmece güzel
binlerce güzel gece hep yüzer denizinde
ayvaların kara sümbülleri,
semizlikler.

hergün aynı burgudan söylenir
sabahın tozlu türküsü
ve alımlıdır
nazlı tatar kızları.

tilkiler çınar dibinde kışlarlar
kurtların değişmez sesine.

E P İ K

MURAT BELGE

Epiklerin ve Epik Kahramanlarının Mitolojik Temelleri

Epiklerle mitolojinin yakın ilgisini hepimiz biliriz. Zaten eski ulusların mitolojileri üzerine edindiğimiz bilginin çoğu epiklerden geliyor. Bu konuda yapılan araştırmalar, epik kahramanının gerçek bir tarihî kişi, anlatılan olayın da gerçek bir tarihî olay olmadığını, mitolojik olduğunu en sonunda gösterdi ve tarihte sahici birer Akhilleus, Agamemnon ya da Nestor arayan bulanık kafalı bilginlerin çabalarının boşunalığını tanıtladı. Şimdi kesinlikle söyleyebiliriz ki epikler mitolojiden doğmuştur, mitler de eski bereket ayinlerinden. Bu, tarihî bir kimseyi kahraman olarak alan bir epik yazılamayacağı anlamına gelmez. Yazılabilir, ama bu kişi artık gerçek boyutlarıyla değil, mitolojik boyutlarla yer alır eserde. Örneğin, Ortaçağ Fransız epiklerinde gördüğümüz Karloman, birkaç yüz yaşındadır, tarihî Karloman'ın yaptığı işlerle ilgisi olmayan şeyler yapar. Yalnız adı sahicisine uygundur. (Tarih kitapları Karloman'ın kel olduğunu yazarlar, oysa epiklerin Karloman'ı uzun beyaz saçlara sahiptir).

İnsan zihninin mitleri nasıl yarattığı başlı başına bir konu; burada uzun uzadıya mit ve mitoloji tanımlamaları yapmamız, Jung, Freud gibi psikologların ve onları izleyenlerin kuramlarını incelememiz gerekiyor. Bu ilginç konuyu bir başka yazıya bırakarak, şimdilik, epik kahramanlarının mitolojik yanları üzerine birkaç kısa sözle yetineceğim.

Yeryüzü mitlerinin kahramanlarını - epik kahramanları bunun küçük bir kısmı ancak birbirleriyle karşılaştırarak incelediğimizde, dünyanın türlü bölgelerinde yaşayan ulusların ürünleri olan bütün bu kişilerin bir takım ortaklaşa özellikleri olduğunu görürüz. Şimdi bu özelikleri şöyle kabataslak bir şekilde sıralayalım:

a) Kahramanın annesi bir bâkiredir. Ya bir Tanrı onu gebe bırakmıştır, ya da ana ve baba arasında evlilik dışı bir ilişki, ya da aile için bir cinsel ilişki vardır ve gene de asıl babanın bir tanrı olmasından şüphe

edilir. Yunan mitolojisinden Herakles, Neleus ve daha birçokları, Lâtin mitolojisinden Romus ve Romulus, Hint mitlerinde Karna, İrlanda mitlerinde Cuchulainn, yakın zaman Macar efsanelerinde Hunyadi, hepsi böyle doğmuşlardır. Kimi zaman tanrı baba anneyi bir hayvan kılığında ziyaret eder: Zeus Avrupa'yı boğa kılığında kaçırır, Nemesis'i ise kuğu kılığında. Kronos at kılığına girer. Bu örnekleri epey çoğaltabiliriz.

b) Kahraman garip bir şekilde doğar (Diyonisos Zeus'un baldırından, Atene ise başından) ve çocukluğunda tehlikelerle karşılaşır. Tehlike, çoğunlukla, babadan, bazan erkek kardeşten, seyrek olarak da bir yabancıdan ileri gelmektedir. Kahraman uzak bir yere kaçırılır ve orada, genellikle hayvanlar tarafından, büyütülür. Yunan mitlerinde Oidipus, Neleus, Aeolus böyledir. Hindistan'da Krişna gene aynıdır. Musa gibi sepetle suya atılma motifine de çok raslanır. Yunan'da Peleus, Diyonisos, Gal'de Taliesin, Roma'da Romus ve Romulus gibi. Öte yandan Alman kahramanı Siegfried'e bir kuğu, Romus ve Romulus'a bir kurt, Fransız masal kahramanı Ourson'a, İrlandalı Cormac mac Airt'e, İslav Valigora'ya bir ayı bakar. Ya da bu işi hayvanlarla ilgili kimseler, çobanlar yapar. Krişna, Zeus, Herakles, Oidipus ve Orestes'in durumunda olduğu gibi. İsa'yı ziyarete giden üç çoban da bu motifin değişmiş bir şeklidir ve İsa da tehlikeden kaçırılan çocuklardan biridir.

c) Çocuğun büyüme sürecinde iki karşıt motif görüyoruz. Ya büyük gücünü hemen belli ediyor, ya da uzun bir süre durgun, neredeyse budala denebilecek şekilde yaşıyor. Birinci motife örnek olarak, birçoklarının arasından, Herakles, Apollo, Hermes, Alman mitolojisinden Siegfried, Mimir, Vali, İrlanda mitinden Cuchulainn'i sayabiliriz. İkinci Motifin örneğiyse İskandinavya'dan Helgi, Grettir, Offa, Beowulf, Rusya'dan İlya, Ortaçağ efsanelerinden Percival. Bu konuyla ilgili olarak ünlü Kurbağa prens masalını düşünebiliriz. Büyülenmiştir prens. belli bir durum yaratılıp büyü bozulunca gerçek kişiliği ortaya çıkar. O zaman, yukarıdaki iki motiften ikincisinin, kahramanın hayatında daha önceki bir dönemi anlattığı sonucuna varılabilir.

d) Kahramanın gövdesine, bir küçük yeri dışında, silâh işlemez. Ya da, kahramanın gücü bir yerinde gizlidir; Samson'un saçları gibi. Birinci motifin örneğiyse, Akhilleus, Siegfried, İrlanda kahramanı Fer Diad, Hintli Krişna, Galli Llew Llawdır. Ya da, kahraman ancak belirli bir nesneyle öldürülebilir: Balder, Lemminkainen, Çarko gibi.

e) Doğduğu yerden uzakta büyüyen kahraman çoğunlukla sonra yurduna döner ve burada büyük bir savaşa girer. Savaş, çoğunlukla, bir canavara, ya da kahramanın babasına karşıdır. İsa yalnız yurduna döner, Oidipus babasını öldürür, Zeus'a gelince o da Kronos'u kaçırıp başa geçer.

Siegfried, Beowulf gibi Germen kahramanları, Yunan'da Tezeus, Bellerofon, Babil mitinde Marduk canavarlarla çarpışırlar.

f) Canavarı öldürme ya da düşmanı yenme motifiyle yan yana giden başka motifler de vardır: kahraman bir kız elde eder ve başına geçtiği topluluk için yasalar hazırlar. Perseus ve Andromeda, Siegfried ve Brünhilde birinciye, Robin Hood, Arthur, Yukarı Nil'de yaşayan Şiluk kabilesinin kahramanı Nyikang, **Tevrat** kahramanlarından Jozef, Musa ikinciye, yani yasa koyan kahramana örnektirler.

g) Kahraman hayatının bir döneminde yeraltına iner: Gılgamış, Herakles, Odeysseus, Vainamoinen gibi.

h) Bir topluluğun başına geçen kahraman önderliğini ölünceye kadar pek sürdüremez, ölümü de eceliyle olmaz. Bu, hemen bütün mitolojik kahramanlar için geçerlidir.

Her mitolojik kahramanın bu kalıpların her birine uyduğu elbette söylenemez. Ama burada, bütün bu mitlerin ilk kaynaklarından ne derece uzaklaşmış olduklarını da düşünmeliyiz. İlk şekilleriyle herhalde daha çok uyuyorlardı bu kalıplara. Aynı kalıpların dünyanın her yerinde karşımıza çıkması şaşırtıcı bir durum. Acaba bütün mitler aynı kaynaktan mı geliyor? Yoksa insanlar her yerde aynı şekilde mi düşünüyor? Bugün için bu soruların cevabını vermek çok güç, belki olanaksız. İnsanoğlunun ilk nerede doğduğu, kıtalara hangi yollardan göçtüğü ve yerleştiği bilinmedikçe bu sorunlar karanlıkta kalacaktır.

Gelgelelim, mitlerin artık aydınlığa kavuşmuş yanları da var; şimdi biraz da bunların üstünde duralım. Mitleri yalnız epiklerde, ya da, daha genel olarak, yazıya geçmiş şekilleriyle görmek onları anlamamıza yetmez, çünkü mit, eyleme dayanan bir dinî âyinin sözlü kısmıdır (bu konu üzerinde de, ileride yazacağım yazıda duracağım). Bu dinî âyin, ancak belli topluluklarda, ilkel tarımsal klanlarda görülür. Böyle toplulukların hayatı doğanın verimliliği üzerine kuruludur. Dolayısıyla, dinî âyinlerin amacı toprağı bereketlendirmektir. Canavarla savaşan kahraman gibi motifler, bu açıdan incelenince tam olarak yorumlanabilir. Aslında canavar, ejderha gibi şeyler, göreneksel simgelerdir. Ama toplumların belirli aşamalarında bu simgelerin anlamları değişir. o anda toplumu tehdit eden tehlikeyi temsil ederler. İnsanların kuraklıkta öldüğü bir zamanda canavar kuraklığı, veba salgını sırasında hastalığı, savaş sırasında savaşı simgeler. Sözünü ettiğimiz bu toplumlarda ise başta gelen tehlike kuraklıktır. Netekim, canavarla savaş motiflerini yakından inceleyecek olursak, canavarın hep şu ya da bu şekılde bir suyla ilintisi olduğunu. çoğunlukla bir suyun içinde yaşadığını görürüz. Yani canavar,

toprağı verimlendiren suyu tutmakta, ya da kirletmekte, kısacası, işe yaramaz duruma sokmaktadır. Kahramanın başardığı iş de, suyu bu canavarın pençesinden kurtarmak, toprağı yeniden berekete kavuşturmaktır.

Bu örnekte, kahramanın yaptığı işlerden yalnız birinin neyi simgelediğini görüyoruz. Mitleri yaratan toplumların yapılarını incelediğimizde, öbür motifleri de yorumlayabiliriz. Bu gibi toplumlardan bize çok yazılı belge kalmadığı için haklarında tarihî bilgimiz azdır. Ama bugün dünyanın çeşitli geri kalmış bölgelerinde yaşayan ilkel insan topluluklarının yaşayışını görmek, yeterince fikir veriyor insana. Yunan mitolojisinde gördüğümüz mitlerin canlı örneklerine Afrika ya da Avustralya kabilelerinde raslayabiliriz.

İlkel, berekete bağlı dinlerin başlıca özelliklerinden biri, insanlardaki döllenmeyle doğanın döllenmesi arasında simgesel bir ilinti kurulmasıdır. Örneğin, bazı ilkel kabilelerin halkları, toprağın bereketlenmesi için, tarlalarda çiftleşip yuvarlanırlar. Halk danslarının da kökü gene aynı amaçla yapılan «fallık» âyinlere dayanır. Bu simgesel ilinti topluluk başkanının durumunda büsbütün belirgindir. İlkel tarımsal topluluğun başkanı doğanın verimliliğinden sorumludur, halkının beslenmesi ona bağlıdır. Dolayısıyla, kendi zürriyeti olmayan bir başkan, artık başkan olamaz. Çocuğu olamaz duruma düşen başkan değiştirilir, bazı yerlerde hattâ öldürülür.

Şimdi mitolojik kahramanla ilkel toplulukların başkanları arasındaki yakınlıklara bakalım. Kahramanın babasının çoğu kere tanrı olduğunu söylemiştim. Bu gibi toplumlarda kral aynı zamanda tanrıdır, çünkü doğayı o etkilemekte ve yönetmektedir. Mısır firavunlarının, günümüzde Japon imparatorlarının tanrı sayılmaları hep bu ilkel zamanda kalma özelliklerdir. Tarımsal klanlarda krallık babadan oğula geçmez, bir çeşit seçimle verilir. Onun için, yeni kral seçilen kimse, eski kral - tanrının oğlu değildir çoğunlukla. Ama ikisi de krallık kurumunun temsilcisi oldukları için, aralarında manevî bir baba - oğul ilişkisi vardır. Kahramanın anne ve babasının akraba olmaları durumu da, bu klanlarda kralların genellikle kız kardeşleriyle evlenmelerinden ötürüdür (firavunlar gibi).

Çocuk kahramanın tehlikelerle karşılaşıp başka bir yere kaçırıldığını söylemiştim. Şimdi bu motifin neden ileri geldiğini araştıralım. Birçok klanlarda, hangi çocuğun gelecekte başa geçeceği önceden kararlaştırılır. Bu durumda, kralın onu kendi yerini alacak bir düşman olarak görmesi normaldir. Bir âyin çerçevesinde, ya da gerçekten, çocuğa saldırabilir. İşte çocuk bu yüzden uzaklara kaçırılır. Kahramanın bir hayvan tarafından yetiştirilmesi ise, gelecekteki kralın, klan totemi olan hayvanın özelliklerine göre büyütülmesi olayını yansıtır.

Ayrıca, bu klanlarda, İbrahim ve İzak hikâyesinde olduğu gibi, en büyük oğlun kurban edilmesi ya da onun yerine bir hayvanın kurban edilmesi geleneği vardır. Bu kurban işi, kralın çocuğu öldürmek istemesi ve çocuğun kaçırılması motifleriyle yakından ilintilidir.

Kahramanın sürgünden dönüşü ve bir düşmanla çarpışıp onu yenişi, gene, klana özgü bir gerçeği yansıtmaktadır. Kral yaşlanıp doğayı döllendirme görevini yerine getiremez olunca, yeni kral onunla ya gerçekten, ya da belli bir âyin içinde dövüşerek, yenecektir onu. Kralların değişmesi belli sürelerde olur, örneğin, dokuz yılda bir. Bu süre de, mevsimlerle ilgilidir. Kralın değişmesi olayı, kahramanın yaşlanınca gözden düşmesini, eceliyle ölene kadar egemen kalamamasını da açıklamaktadır. Eski kralın yerine geçen yeni kral onun kızı ya da karısıyla evlenir. Mitolojik kahramanın ilk büyük başarısını kazandıktan sonra bir sevgili bulması bundan dolayıdır.

Mitolojik kahramanın niçin hiçbir zaman kralı olduğu yerde ölmemesini de şimdi daha iyi anlayabiliriz. Klanın yaşlanan başkanı, artık verimliliği sağlayamadığı için kovulur, ya da uzağa götürülerek öldürülür. Kralın ölü ya da diri olarak bir odun yığını üzerinde yakılması da klanlarda yaygın bir gelenektir. Bu durum, çoğu mitolojik kahramanların yüksek bir yerde, örneğin bir kaya ya da tepenin üstünde ölmesini açıklar.

Görüldüğü gibi, mitolojik kahramanların hayatları, tarımsal klana özgü bir takım somut gerçekleri yansıtmaktadır, ve epik kahramanları da, bütün öbür mitolojik kişiler gibi, bu âyinlerden doğmaktadırlar. Ancak, epiklerde rasladığımız konumlarla bu anlattıklarım arasında epey fark var. Örneğin, İngiliz epiğinin kahramanı Beowulf üç tane canavar öldürür, ve bunlardan bir tanesiyle çarpışmak için bir gölün dibine iner. Tıpkı bereket âyinlerinde olduğu gibi burada da canavar ölünce gölün suları hemen temizlenir. Gelgelelim, bütün bu olaylarda başka türlü boyutlar sezilmektedir artık. Kahraman, bir klanın tanrı kralı, bir bereket sağlayıcısı değildir. Mitolojik ögeler, epikte, bir takım arkaik kalıntılar gibi durmaktadırlar. Ozan kendisi de bu ayrıntıları ya başka türlü değerlendirmekte ya da ne yapacağını pek bilememektedir. Bu değişimin nedeni yalnız zamanca bir uzaklaşma değildir. Toplumun yapısı da artık değişmiştir, savaşçı nitelik ön plâna geçmiştir. Bütün epikleri saran bu savaşçı havaya eleştiri dilinde «kahramanlık çağı» deniyor. Şimdi, bunun nasıl bir çağ olduğunu anlamaya çalışalım.

Lewis ve Auden'ın da söyledikleri gibi (7), ilkel epiklerde, göze batan bir süreksizlik atmosferiyle karşılaşırız. Kaypak bir doğanın sert kucağında yaşayan insanların kurmayı başardıkları bütün düzenler pamuk ipliğine bağlıdır, kahramanın yıkılmasıyla altüst olurlar. Kahramanlık çağının gerektirdiği varoluş şeklinde değerler de soyut ve kapsayıcı olmaktan çok sınırlı ve geçici niteliktedirler. Yaşantılar bir anlıktır. Kahraman dövüşür ve düşmanı yener; bu yengi artık burada kalmıştır, geleceği hiçbir şekilde etkilemez; bir an sonra yeni bir düşman ortaya çıkmıştır, aynı çabaların yeniden harcanması gerekir. Çoğunlukla kahraman da yenik düşer sonunda. Ardından da, kurduğu düzen yıkılır gider. Beowulf, Gunther, Gılgamış, büyük krallardır, ama onlar ölür ölmez toplumları yok olur, çünkü her şey onların sağlığına bağlıdır. Doğa, insan üzerine duygusuz egemenliğini yeniden sağlar. Yani, ilkel epiklerde bütün olaylar şimdiki zamanda geçmektedirler, geçmişin, hele geleceğin payı pek azdır. Bireyin yapabileceği tek şey, yenileceğini bilerek de olsa, sonuna kadar yılmadan savaşmaktır. Onun davranışı, cennete gideceğine inanarak şehit olmaya da benzemez. Gideceği yeri pek bilmez epik kahramanı. Zaten bütün epiklerde acıklı bir olaydır ölüm, hem kahraman, hem de ondan sonra ayakta kalamayacağını bilen halkı için, ve öteki dünya, dinî alegorilerde olduğu gibi, armağanlarla dolu mutlu bir yer hiç değildir. Kahramanın bütün istediği, ününün gelecek kuşaklara kalması, ölümden ürkmemiş, şerefli bir kişi olduğunun bilinmesidir.

İlkel epikleri **Aeneid** gibi yazılı gelenek epiklerinden ayıran tanımlayıcı özelliklerden biri budur. İkinci tarz eserler, tutarlı ve kapsayıcı bir dünya görüşünün dile getirilmesi, dünya tarihinde değişiklik yaratan olayların Roma'nın kuruluşu gibi ya da insanoğlunun büyük fizikötesı serüveninin - **Kaybolan Cennet** ya da **Divina Comedia**'daki gibi - hikâye edilmesiyle, yani ulusal ya da evrensel bir ölçüye göre yazılmışlardır. Oysa ilkel epiklerde gördüğümüz toplumsal birim bir kabilenin sınırlarını aşmaz, kahramanın yaptıkları çoğu zaman bireysel düzeyin üstüne çıkmaz, dünya tarihini değiştirmesi ise hiç söz konusu değildir. Ama sonradan yazılan epiklerin havası, eski epiklerin yorumunu etkilemiştir. Örneğin, **İlyada**'yı ulusal çapta, tarihî önemi büyük bir eser gibi okumak isterler nedense. Oysa Homeros amacını daha şiirin başında önermiştir. Peleusoğlu Akhilleus'un öfkesini anlatmak ister. Böyle olmasaydı, bu öfkenin hikâyesi biter bitmez keser miydi anlatıyı, hiç değilse Troya'nın

---

(7) C. S. Lewis, **Adı geçen eserde**, 31-32; W.H. Auden, **The Portable Greek Reader**, (New York, 1955), S. 16-20.

nasıl düştüğünü anlatmaz mıydı? İngiliz epiği olan **Beowulf'u** okuyan eleştirmenlerin bazıları da, eseri kötülemek için, şairin ara sıra değindiği tarihî olayları anlatacağı yerde kahramanın canavarlarla dövüşmesini hikâye ettiğini söylerler. Epik türü üzerine yanlış bir önyargıdan ileri geliyor bu ters eleştiriler, yapma epiğin tarihçi tutumuna kapılanlar, sözlü epiği sözlü epik ozanlarına öğretmeye yelteniyorlar. Şimdi bir de **Chanson da Roland'a** bakalım. Roland'ın Pirene dağlarındaki savaşı ulusal ya da evrensel ölçüye hiç yaklaşmaz; tek başına, bireysel bir kahramanlık olayıdır, ne Sarazenler'in tarihini değiştirir, ne de Avrupa'nın. Sonradan Karloman'ın İspanya'ya yaptığı sefer hikâyesi hiç şüphesiz bu epiğe daha ilerideki bir zamanda eklenmiştir ve zaten biçimsiz bir yama gibi durmaktadır.

İlkel epiklerdeki süreksizliği ve bireyselliği görmek, bunların nedenlerini açıklamaktan daha kolay. Bence bunların başlıca nedenlerinden biri epiklerin doğrudan doğruya mitlerden gelmesidir. Yukarıda söylediğim gibi, mitler mevsimlere göre kurulmuştur (bir yılda üç mevsim olduğu kabul edilirdi). Bu durum, sanırım, kahramanlık çağının değişken atmosferini açıklar. Baharın getirip yazın geliştirdiği bereket kışın yok olup gidince kahraman tanrı ölüyor ve kurduğu düzen böylece yok olup dağılıyor. Aynı savaşın ilkbaharda yeniden tekrarlanması gerekiyor. Böylece kahramanla kuraklık karşılıklı yenip yeniliyorlar ve sürekli olan tek şey değişim oluyor.

Mitolojik kahramanları yaratan tarımsal toplumların durumu bu. Ya epikleri yaratan toplumların? Onların daha başka olduğunu söylemiştim yukarıda. Tarımdan çok savaşla, yağmayla geçinen küçük derebeyi topluluklarıdır bunlar. Tanrıları da başkadır. Eski Yunan'da Demeter, Diyonisos, Germenler'de Freya, Freyr gibi tanrı ve tanrıçalar tarımsal toplulukların koruyucusudurlar, gene Yunan'da Zeus, Ares, Atene, Germenler'deyse Thor, Odin gibi tanrılarla tanrıçalar savaş düzenini korurlar. Bu dönemde eski «fallik» danslar da savaşçı niteliği bürünüp «pirik» olurlar. Ama bu toplumsal değişimler süreksizlik ve bireysellik kavramlarını değiştirmez. Eski toplumun geçim yolu doğaya ve doğayı döllendirecek bir takım büyülere bağlıydı, yeni savaşçı toplumda ise kişilerin savaş gücüne, yiğitliğine. Yani dizgeli (sistemli) bir toplum hayatı kurulmamıştır gene, ön plânda gelen şey gene raslantıdır, insanın üretim araçlarına egemen olması durumu hâlâ yoktur ortada.

Bu altyapı durumunun üstyapıya, dine yansıyışına bakarak da yorumlayabiliriz kahramanlık çağının süreksiz atmosferini: tektanrıcılık kuramı tanrıyı doğadan ayrı, doğanın gidişine aykırı amaçları olabilen bilinçli ve aktörel (ethical) bir varlık durumuna getirmeden önce, doğa

tanrının kendisi, şu ve bu tanrılar ise onun şu ya da bu yoldan kişileştirilmiş şekilleri, belirişleriydi. Onun için doğanın istemi (iradesi), tektanrıcılıkta Tanrı'nın istemi gibi, insanın çok üstünde kabul ediliyordu, ama tektanrıcı dinlerin soyut sonsuzluk, bitimsizlik kavramları eski doğa inançlarında yoktu.

Kahramanın bireysel durumuna gelince, bunun de belli başlı iki nedeni var bence. İlkin, kahraman, ister epiğin yazıldığı zamanlardaki gibi bir derebeyi, ister daha eski klanlardaki gibi bereket sağlayan başkan olsun, başında bulunduğu topluluğu doğrudan doğruya temsil etmektedir. Ya da, başka bir söyleyişle, topluluk onda kişileşmiştir. Bu yüzden ilkel epiklerin savaş sahnelerinde, sanki savaş teke tek oluyormuşçasına, yalnız kralların dövüşmesi anlatılır, yüzlerce adsız kişinin ne yaptığı birkaç genel betimlemeyle geçiştirilir. İkinci neden, yukarıda söylediğim gibi, epiklerin yazıldığı dönemde yaşayan toplumların bugünkü anlamda «toplum» denebilecek kadar karmaşıklaşmamış, gelişmemiş olmalarıdır. Dizgeli bir yaşamaları olmadığı için kaderlerini bir kahramanın olağanüstü gücüne bağlamışlardır.

Bütün bu sözlerimden, ilkel epiklerde toplumsal öge yoktur demek istiyormuşum gibi bir anlam çıkmasın. Toplumsal öge vardır, ama bizim modern edebiyatta, hattâ yazılı epiklerde alışageldiğimizden başka türlüdür. Bu konuyu, yazının «Toplumsal-aktörel değerler» bölümünde işleyeceğim.

SANAT ESERİNİN VARLIKSAL YAPISI

Mustafa ÖNEŞ

Yeni varlıkbilimin (Ontoloji) kurucusu Nicolai Hartmann, estetiğinde, sanat eserini «real ön yapı» ve «irreal arka yapı» diye iki varlık alanın ayırmış, sonra onu türlü eolojik çağlardan arta kalan bir taşın kesitini inceler gibi varlık tabakalarına bölerek incelemiştir. Bu incelemenin, felsefece ne denli önemli olduğu bir yana, sanat eserinin canlılığından etkinliğinden söz edemediğini ve onun özgür varlığının bir ucunu özdekle sınırlayarak bireyle ilgisini kestiğini görüyoruz. Oysa sanat eseri adını verdiğimiz şey, varlığını kazanmak için bir süjenin obesi olmak zorundadır. Yazın eseri, okuyanı; müzik, dinleyeni; resim, göreni olmadığı sürece var sayılamaz. Bu yazıda, sanat eserinin içerdiğini kabul ettiğimiz real ve irreal varlık alanlarını tabakalara ayırmadan, süje ile dönüşlü ilgisini gözönüne alıp anlam ve etki bağlantılarını karşılaştırmalı olarak aydınlatmayı deneyeceğiz.

Yukardaki açıklamalarımıza göre varlıkbilimsel açıdan sanat eseri, real varlık alanı ile irreal varlık alanı arasında duyularımız aracılığıyla metafizik nitelikler akımı kurma çabasıdır diye tanımlanbilir. Estetikçi Roman İngarden'in bu gibi niteliklerin belirlediğini ve oluşturduğunu söylediği sanat eserinin metafizik varlığı, irreal varlık alanının gerek eserin gücüyle gerekse kavrayış gücümüzle orantılı olarak real ön yapıda görünüşe ulaşan bölümüyle özdeştir. Metafizik niteliklerin yayılımı iki yönde olur. Biri, duyularımızdan başlayıp real'i saydamlaştırarak irreal'in içine doğru görüşümüzü derinleştirir; diğeri karşıt yönde giderek süjeyi etkiler. Başka türlü söylersek, süje bir yandan metafizik niteliklerin ardına düşüp açtığı yolu izlerken öte yandan da oradaki izlenimlerini yaşamaktadır. Etkiyi doğuran, bu yaşantıdır.

Süje, etkiye anlamdan geçerek varır. Ama biz, «anlam»ın ne olduğunu araştırmadan önce, varlıksal yapılarını karşılaştırmalı olarak incelemek istediğimiz roman, öykü, şiir, resim, müzik gibi sanatların bazı özelliklerinden sözetmek gereğini duyuyoruz.

Klâsik resmin rönesansla birlikte eski donukluğundan kurtulup canlılık ve eylem kazanmasıyla, nesneler ile nesnelere ilişkin olayların benzetlemeli (mimetik) yorumlarının en güçlü örnekleri verildiğinden, ge-

lecek kuşaklara ya onları kopya etmek ya da yeni bir resim akımı doğurmak ikileminden birini seçmek kalıyordu. Yeni bir akım kurmak ise, yeni bakış açısı bulmak ve çağının beğeni alışkanlığıyla savaşmak zorunda kalmak demekti. Resimde ilk büyük değişikliği yapan empresyonistler, sürekli devinim ve oluş içinde bulunan evrenin türlü zamanlardaki ayrı ayrı görünüşlerini kişisel algılarının sağladığı renklerle donatılmış duyu verileri biçiminde tablolarına aktarmak istemişlerdir. Çağımızda, sanatın ereğinin doğrudan doğruya anlamı değil de onun öz çizgilerini (yani metafizik niteliklerini) vermek olduğu anlaşılmaya başlayınca resim sanatı da diğer sanatlar gibi yarı soyut bir karekter kazanmıştır. Günümüz sanatçısı, eserinin anlamını oluşturma görevini süjeye yükleyerek, onu, bütün yetilerini bu iş için kullanmaya zorlar. Savımızı doğrulamak için, ayni eserin değişik süjelere göre ayrı ayrı yorumlanmasını örnek verebiliriz.

Klâsik resmin biçimsel doyuruculuğu, doğal bir bütünlüğün ayrıntılarıyla birlikte resmedilmiş olmasından ötürüdür. Hem klâsik hem de yeni anlayışla yapılmış çıplak kadın portrelerini karşımıza koyduğumuzu düşünelim. Klâsik anlayışla yapılmış olana bakarken salt estetik haz duyduğumuzu söyleyemeyiz. Çünkü cinsel hoşlanmanın katkısını yadsımak olur bu; bir elmanın resmine bakarken de resimden mi, yoksa elmadan mı hoşlandığımız üzerinde karar veremediğimiz anlar olmuştur hepimizin. Gerek elma, gerekse kadın örneklerinden anlaşılacağı gibi klâsik resimde, sanatın yasalarından çok doğanın yasaları geçerlidir.

Soyut resmin ereği, anlamı boyaların ardına gizleyerek içeriği artırmaktır. Bu yüzden, resmin boyalarıyla şiirin, öykünün, romanın yazıları arasında son yıllarda, pek az da olsa, görev bakımından benzerlik belirmeye başlamıştır. Klâsik resim için durum hiç de öyle değildir. Bizim ona bakışımızla doğal bir görüntüye bakışımız arasında büyük değişiklik yoktur. Aristoteles gibi, doğada tiksintiyle baktığımız bir çöp yığınının resminden, klâsik anlayışla da yapılmış olsa, haz duyabileceğimizi söyleyecek olanlara, o çöp yığınına ayışığı altında bakarlarsa yine tiksinmeyeceklerini hattâ biraz da haz duyabileceklerini hatırlatmak gerekir.

Resmin çağımıza değin geçirdiği değişmeler, ondaki anlam çıplaklığını örtme uğraşlarının sonucudur. Çağdaş resim, anlamla aramıza duyusal bir uyarıcı olan rengi koymaya çalışmaktadır.

Salt müzikte ise anlam, ses tonlarının duyusal uzantısının ucunda bir tomurcuklanma olarak başlayıp süjeden uzaklaştıkça genişleyen görüntü alanları çizerek yayılır. Bu yayılım, durgun suya atılan bir taşın suyun yüzeyinde oluşturduğu devinimin gittikçe büyüyen halkalarına benzer bir biçimde süjeyi kuşatır. Çünkü yazın eserini ve resmi ancak gözümüzle gördükten sonra anlayabildiğimiz halde müziği, çalgıcıları görmeden de dinlemek olanağımız vardır.

Yazın türlerinden, burada ele aldığımız şiir, öykü ve romanın uyardıkları dış duyular (yani duyu organları) ayni olmasına karşın uyarma yöntemleri ayrıdır. Dıştan bakıldığında, birbirlerine çok yakın görünen roman ve öykü ile onlardan özel sesi ve biçimiyle ayrılan şiirin, diğer sanatlar gibi, günümüzün yarı soyut anlayışına katıldıklarını söylemek gerekir. Soyutlaşma en genel anlamıyla doğal olandan uzaklaşma durumunu dile getiren bir sözcük olduğundan, Mısır piramitleri örneği soyut yapılar kurulabilmişse de salt soyut bir sanat kurulamamıştır bireylik tarihi boyunca. Bugünkü soyutlaşma, eski çağların yeterince evren düzenine uyamamış bireyinin, devinimi ve duygusal tonu giderilmiş biçimlerde erinç araması türünden olmayıp, sürekli oluş ve değişme içindeki bireyler ve nesnelerle onlara ilişkin olayların gene onlardan yola çıkarak değişmeyen çizgilerini saptama uğraşısıdır. Başka türlü söylersek, bir durumu, her türlü değişmenin dışında kalan kendi öz çizgileriyle kurduğu bir biçime, değişkenliğini kısıtlamadan yerleştirme çabasıdır. Sanat eserinde soyutlama yapmak demek, görüntüleri yüzeysellikten kurtarmak, imgelere boyutlar çizmek, esere içerik kazandırmaktır.

Yukardaki anlamları soyut sözcüğüne günümüz sanatları kazandırmıştır. «Yarı soyut» deyimi yerine de «doğalcı (natüralist) soyut»u kullanabiliriz. Bu, doğal bir kaynaktan edinilmiş izlenimlerin, dolayısiyle imgelerin doğal olmayan biçimlerde verilmesi demektir. Sanat eseri, soyut bir kabukla canlı, devingen bir içerikten oluşmaktadır bugün. Onun kabuğunu yararak içindekileri özümlemek, «sanat eseri karşısındaki birey» anlamında kullandığımız süje'nin görevidir.

Çağdaş roman ve öykü, zamanı, bölümlerini kaldırıp yaşantısal içeriğinden kurtarmak ve algılarımız için soyut bir yayılma alanı, sınırsız ve kaygan bir taban durumuna getirmek çabasındadır. Bireyler ve nesnelerle onlara ilişkin olayların değişmeyen, yani zamansız olan çizgilerini soyut zamanın içinde saptayarak bütün değişenlerin değişmeyenlere göre türlü durumlarını vermeye çalışır. Süjeyle, klâsik roman gibi zamansal değil, çağrışımsal ve sezgisel algıya dayanan bir varlık ortaklığı içindedir. Her süje, eserin kendi bakış açısına göre değişen anlamını onun içeriğinden oluşturur. Çağdaş roman ve öyküden oluşan anlamlar esnek boyutlu olup tek bir anlam ayracıyla çözümlenemediklerinden bunlara çok anlamlı eserler demek gerekir.

Şiirin soyutlaşması ise duygusal tonunun ve doğal sesinin azalması demektir. Şairin doğal sesten uzaklaştıkça, alışkın olmadığımız uyarıcı bir ses yaratmak ve doğal imgeleri bununla kaynaştırarak kurduğu iç devinimle alışkanlık dengemizi bozmak, anlam içeriğine çok yönlü bakış açısı kazandırmak yollarını denediğini görüyoruz. Günümüzün doğalcı - soyut şiirinin soyut sesiyle doğal imgelerinin birbirinden ayrılmaz bü-

tünlüğü vardır. Doğalcı şairler, şiirlerinde bütünlüğü sağlamak için biçimden ve zaman birliğinden yararlanmışlardır. Örnekse Ahmet Haşim'in şiirinden, sesli okunursa, anlamına varmadan da hoşlanabiliriz. Bunun gibi, bilmediğimiz bir dilden doğalcı bir şairin şiiri de sesli okunursa az çok hoşumuza gider. Yukardaki örneklere göre şiiri, anlamları seslerinden ayrılabilenler ile ayrılamayanlar diye ikiye ayırabiliriz. Şiirin anlamı ile sesi ya bileşim ya da karışım yaparlar. Bileşim yapanlarda (örnekse çağdaş şiirde) ortaya çıkan bileşiğe «anlam sesi» adını veriyoruz. Böyle şiirlerin anlamından değil de anlam içeriğinden sözetmek gerekir. Yazımıza konu edindiğimiz sanatların soyutlaşmaya başlamasını, resmin fotoğrafla, şiirin müzikle ilgisini kesmesi; öykünün ve romanın da şiire yaklaşmasının sonucudur diyebiliriz.

Romanın ve öykünün gerek uzunluğundan gerekse olaylarının karmaşıklığından ötürü diğer sanatlardan ayrı bir durumu vardır. Çünkü onları okurken belleğe çok iş düşmektedir. Okur, önce eserde kullanılan sözcüklerin gösterdiği olayları, nesneleri vb. anlamaya, sonra bunların oluşturduğu anlam birlikleri arasındaki bağlantıya dayanarak eserin genel anlamını çıkarmaya çalışır.

Şimdi, adı geçen sanatlarda anlamın yerini, oluşumunu, real ve irreal varlık alanları arasında kurduğu bağlantıyı, süje ile ilgi konumunda inceleyelim.

Süjenin dış duyularını uyarma yönünden şiir, roman, öykü gibi sanatlar, resim ve müzik sanatları denli dolaysız, kestirmeden değildir. Yazın eserinin okunmadan, ilk bakışta anlamı kavranamayacağı gibi estetik değeri de anlaşılamaz. Oysa resme bakan, bir renk bireşimi içinde bazı figürler görür; müzik dinleyen ses bireşimleri algılar. Dinlemek ve görmek, okumak denli çok zaman almadıklarından ve büyük çaba gerektirmediklerinden özel bellek etkinlikleri yaratamazlar. Yalnız, okur, seyirci ve dinleyicinin esere incelemeci gözüyle bakmayıp doğrudan doğruya anlamı geçerek etkiyi yaşamak istemesinden, şiire, romana, öyküye gösterilen ilginin resime ve müziğe gösterilenden az oluşunun nedenlerini çıkarmak güç değildir.

Resmin kullandığı boyalar doğal renk nitelikleri taşır. Müziğin kullandığı ses, yine doğal bir araçtır. Yazın eserleri ise yapay araçlar olan yazıları kullanırlar. Müzikte seslerin işitme duyusuyla, resimde renklerin görme duyusuyla algılanmasına karşılık şiirin, romanın, öykünün yazıları okuryazar olmayanlarca hiçbir algısal anlam taşımazlar. Gözü görenler resimden, kulğı işitenler müzikten, bu sanatlarla ilk kez karşılaşsalar da azçok haz duyabilirler. Bu yüzden biz, anlamına varamadığımız resim ya da müzik eserlerinden bile hoşlanabiliriz, estetik haz duyabiliriz. Ama yazın eserlerinin ifade aracı alarak doğal nitelikleri değil de dilin sembolik bir saptama aracı olan yazıyı kullanması, onlarda, süje ile ilgi içinde ge-

lişebilecek bir anlamın varlığını kaçınılmaz kılar. Örnekse, Ece Ayhan'ın, birçoklarının anlamsız saydığı bir dizesini alalım:

«Yalnızlık dönüşür bir zenci arkadaşa imparator»

Yalnızlık, dönüşmek, bir, zenci, arkadaş, imparator sözcüklerinin anlamlarını biliyoruz. Ama ilk anda, dizeyi oluşturan bu sözcüklerin arasında ki ilgiyi kavrayarak dizenin anlamını çıkaramıyoruz. Bu dizenin, içinde geçtiği şiirde ,anlamını tamamlayan başka imgeler bulunabilir. Bunlar konumuz dışında kalıyor. Yukardaki dizenin anlamını ilk okuyuşta kavrayamayışımızın nedeni, imgelerinin ayrıntısız olarak verilmesindendir. Çizilmek istenilen durumun çağrışımsal boyutları, yaratılan bir gerilimle okurun kavrayış gücünün tamamlayıcı etkinliğine bırakılmış. Bu, ikinci yeni şiir akımının özelliklerinden biridir.

Artık, anlamın ne olduğunu araştırmaya sıra geldi sanıyoruz. Sanat eserinde anlam, anlama eyleminin objesidir. Anlamayı bir iç görü diye tanımlarsak, anlam'a da iç obje dememiz gerekir.

Anlam, anlam tabloları adını verebileceğimiz tablolardan kuruludur. Anlam tabloları, algıladığımız olayları, nesneleri, durumları tamamlayıcı niteliklerin bilreşerek oluşturdukları, real alandan ireal alana doğru gittikçe büyüyen ve yoğunluğu azalan görüntü kümeleridir. Dış duyular, taşıdıkları duyu verilerini ya da nitelik yüklerini buralarda bırakıp, salt duyular olarak irreal alana girdikten sonra oradan «iç duyumlar», «etki duyumları» gibi adlar verebileceğimiz biçimlerde geri dönerek süjede sanat eserinin etkisini oluşturur.

Anlam tabloları, sanat türlerine ve eserlerin yaratılış özelliklerine göre real ve irreal varlık alanlarından birine ya da diğerine daha yakın olabilirler. Örnekse, salt müzikte görüntüler silik, anlam tabloları çok iletken, irreal alana çok yakındır. Aslında görüntülerin iletkenlikleriyle irreal varlık alanına yakınlıkları arasında bir doğru orantı vardır. Bundan ötürü salt müziğin anlamına varmadan önce etkisini yaşayabiliriz. Daha doğrusu anlamını etkisinden çıkarmaya çalışırız. Çağdaş resmin doğuşu, anlam tablolarının real alandan kurtarılıp irreal alana yaklaştırılma çabasının sonucu olarak gösterilebilir. Romanda bu alanlara yakın ve uzak her türlü görüntüye rastlamaktayız. Şiir, sayıca romanınkinden az, resimdekiler denli sağlam, iletkenlik bakımından müziğinkilere yakın görüntüleri içerir. O, resmin renklerle, müziğin seslerle vermek istediklerini yazıyla vermeye çalışan bir sanattır. Anlatım gücüyle de romana ve öyküye yaklaştığından, bütün bu saydığımız sanatların ayrı ayrı yapmak istedikleri etkilerin tümünü birden duyurabilmek amacındadır.

Bu yazının yazılış nedeni, ilerde yapacağım eleştirmelerde uygulamayı düşündüğüm estetik yöntemimin daha iyi anlaşılmasını sağlamaktır.

BİLGİN ADALI'dan bir hikâye

ÇIĞLIK

I

Çığlık. Çok yüksekte parlak ışıklı bir yıldızcık göğü böldü sanki. Alabildiğine tiz, perde perde yükselirken tiriltili kesik titreşimi yokolan, kesintisiz, tek bir ses olarak çıkmaya başlayan, ciğerlerin tükenen soluğuyla birden bire kesilip yerini kulakların anımsamasına bırakan belki de korkulu bir gece düşünün yarı uykulu bir kadın yüreğine doldurduğu çırpıntıların dışa dönük sesi. Yarısı bir yana kaydı göğün, yarısı öte yana. Sokaktan geçen herkes durdu, susup göğe baktı, bakakaldı. Onlardan biri miyim ben de? Onlardan biriyim salt, hiçbir ayrıcalığı olmayan, durup göğe bakıyorum onlar gibi, durup - «Ölme.» diyor kulağımın dibinde bir ses «Ölme,» diyor «aynalara bakıp görmeye çalış kendini, sessiz sokaklarda tek başına belki biraz, ya da sevişmeyi dene istersen ama ölme.» Karşı koymak istiyorum, dönüp bakmak, konuşanı görüp birşeyler demek ona, «Hayır dönme.» diyor ses, «Biliyorum demek istediklerini, hiçbirşey deme, söylediklerimi yap, dişlerinin girintisinin çıkıntısının bile belli olduğu yanaklarına bak aynada, kendine bak, dön, kendine dön, ölme...» Bütün gücümü toplayıp direnerek geri dönüyorum. Kimsecikler yok ardımda, karanlık sokak bomboş uzanıyor, alabildiğine uzanıyor bomboş, yeniden önüme dönüyorum, gözlerim şaşkınlığımı yansıtıyor kocaman açılmışlıklarıyla, az önce dopdoluydu bu sokak, az önce, bir saniye önce dopdoluydu, hani, herkes durmuş, suskun durmuş göğe bakıyordu, az önce herkesle birlikteydim ben. uzun, yolu taşlı sokak, karanlık bir sokak uzanıyor önümde.

II

Gören gözü sımsıkı kapalı yaşlı adamın. Bekçi o burada, neyi beklediğini belki kendisi de bilmiyor. Kapanmıyor görmeyen gözü. Yüzünün sol yarısını kaplıyor sanki dışa sarkmış akı, devrilir gibi kımıldıyor arada bir, eskiden olduğu gibi kımıldamaya, görmeye çalışıyor tek başına,

gören tek gözünü kapamış anlatıyor adam. Bütün gece dalgaların kıyıda biryerlere vurduğunu duyana değin hiç durmadan koştum, içi kupkurulaşmış ciğerlerimin kesik kesik aldığım her solukla göğsümü dolduran acısını duyarak hiç durmadan. Sonra duydum kıyıyı, denizin ıslak hışırtılı sesinin kıyıdaki çakıllara yer değiştirtişini duydum. Orada biryerlere yığılıp kaldığımı anımsıyorum. Yığılıp kaldığımı, belki de uyumuşumdur bir süre. İşte orada kule. Gecenin koyu karanlığı içinde denize doğru uzanan yırtıcı bir ejderhayı andırır gölge görüntüşüyle orada kule. Uzun ak saçları kirli sakalından ayırdedilemeyen tek gözlü yaşlı bekçinin o cırlak yaşlı sesiyle başka bir evrenin görüntülerini yaşarcasına anlattığı - karnı iyice şişmiş gebe bir kediyle oynuyordu o sıra, ayaklarını ve ağzını sıkıca bağlamış, bir eliyle karnını uğuşturup öteki elinin kemikten farksız parmaklarıyla cinsel organını karıştırarak gününden önce doğurtmaya çalışıyordu onu, kapalı ağzından boğuk gene de insan çığlığını andırır tiz sesler geliyordu kendinin, bana kuleyi anlatırken arada bir durup sesinin cırlaklığıyla bağdaşmayan, aykırı, yumuşacık okşayan bir tonla kediye «Sus sus.» diyordu, «Günah ürünü bunlar, şeytanın tohumu, çıkar ki rahatlayasın, ruhun arınsın şeytanın varlığından, sana benim dölüm gerek, benden döllenmen gerek, unutma bunu, unutma.» Dışarıda duyulmadık bir esinti uğultusuyla sessizliğe egemen oluyordu, yuvarlanan bir tenekenin tıngırtısı geldi kulağıma bir an, dişiliğine uyan coşkulu gene de tekdüze sesiyle bir köpek uludu uzun uzun, ne denli istesem; birşeyler söylemek, sus demek, yapma, bırak kediyi demek istiyordum, dilim tutulmuştu sanki, konuşamıyordum, konuşamı... anlattığı kule tam önümde şimdi, içimde durmadan büyüyen korkuyla karışık bir inip çıkmanın kabaran, ağzıma değin gelen kusmuklarını yutarak gelmiştim buraya değin. Tek gözü kapalı, belki de yıllarca öncesini yeniden yanına, yanıbaşıma getirerek, uzun bir gerilimi korkusundan ve kuşkulardan uzak bir düşün sonsuza uzanan gölgelerini yaşarcasına, kendini dinleyecek birini bulduğu için belki biraz mutlu, hiç durmadan anlatıyordu, elleri kedinin, kedinin elleri, uzun içi kirli tırnaklarıyla kedinin elleri, karnında ve orasında durmadan. Biri bekliyor beni burada, biri bekleyecek beni, beklemeli, çünkü benim kulem bu, çünkü benim, atalarımın yüzyıllar boyunca yaşadığı, binlerce erkeğin onbinlerce kadını usanmadan yüzbinlerce kez çöllediği, her savaşta yıkılıp yeniden yapılan benim kulem bu. Birkaç göbek önce bir dedemin bırakıp, yıkılsın diye bırakıp başka bir yere gittiği, her taşı, her tuğlası benim olan kule, benim, yüzyıllardan bana kuru bir gölge gibi artakalan tek şey, belki de bir ölüyle sözleşmem bu benim.

III

Kim ne derse, aldırmıyordum, içimden bir ses, bir öykünün seslenmesi, bir masalın, yarı uyur yarı uyanık hemen dibine, başımı du-

yardaki o yüzyıllık taşlardan birine dayayarak düşle karışık düşünür beklediğim, bütün gece beklediğim kuleyi karanlık bir gölgenin ötesinde kule olarak ilk kez görüşüm günün doğuşuyla oldu. Önce günün yansıyan ilk kızıllığına takıldı gözüm. Kule yanıbaşımda dimdik duruyordu, bir kule gibi dimdik, yosun tutmuş, yer yer otlarla kaplanmış duvarları hâlâ ilk yapıldığı günkü gibi aşılmaz, gene de yaşından artakalmış izler duvarlarında. Aşacağım onu. Duruyorum burada. Aşabilecek miyim onu? İçini dolduran suların yerini şimdi taşların ve toprağın doldurmuş olduğu, belli belirsiz çukurluğu göze bile güç çarpan kanalın üstünde yürüyerek dolanıyorum çevresini, ağır ağır, kendime acı çektirmekten hoşlanırcasına, içeriye girmeyi geciktirerek, mazgal deliklerinden içeriye gözümü açıp kapayana değin bakarak, ağır ağır. Taşlardan birine yazılmış, kazılmış kadın adını okuyorum durup, yerde gördüğüm parlak bir taşa iğiliyorum çok eskiden kalma birşey sanıp, bir kez, iki kez, üç kez dolanıyorum çevresini kulenin, sonra kapıya yöneliyorum. Kemeri yer yer yıkılmış, orada burada molozların yığılı durduğu büyük kapıdan içeriye gireceğim, akşam oluyor, vazgeçiyorum içeri girmekten, ertesi güne bırakıyorum, kıyıya inip bulduğum midyelerle karnımı doyuruyorum, yağmurdan artakalmış bir birikintiden su içiyorum. Olduğundan büyük görünüyor kule gece, denize bakan yanına geçip oturuyorum. Deniz bütün gece sürecek olan uğultusuna başlıyor, bir geminin ışığı görünüyor uzaklardan, «Heeey!» diye bağıran bir ses duyar gibi oluyorum. Gözüm kapanıyor ağır ağır. Kulenin içini dolaşmalıyım yarın.

Sessizce bir adam geliyor yanıma gece. Biliyorum bir düş bu. Gece boyunca sürüp geceyle bitecek bir düş bu, düş bu gene de yanıma gelip oturuyor adam, konuşmaya başlıyor. Uzun uzun birşeyler söylüyor anlamadığım bir dille, yüzüme bakıyor yanıt bekler gibi. Anlamadığımı anlatmaya çalışıyorum ona, hiçbir şey anlamadığımı anlatmaya, «Nasıl olsa bir düş bu, anlamasam da olur, anlatamasam da...» diyorum kendi kendime. Gözlerini yüzümden ayırmadan bakıyor adam, hep bakıyor yüzüme, yüzüme yaklaşıyor, yaklaşıyor, yaklaşmamalı bu denli, gözleri büyüyor sanki, büyüyor, bir düş bu, nasıl olsa bir düş bu, korkmuyorum, korkmuyorum. Birden yüzlerce kedi yavrusu dolduruyor ortalığı, yüzlerce kedi yavrusu, bana sürtünmeye başlıyorlar, sırtlarını, ucu çengel gibi kıvrılmış kuyruklarını sürüyorlar, yüzüme gülümser gibi bakıp miyavlıyorlar, adam kedileşmeye başlıyor, birşeyler söylemeye çalışıyorum onlara, anlamıyorlar söylediklerimi, tırnaklarını sırtıma, yüzüme batırıyorlar, bir düş bu biliyorum, kurtulmak için gözümü açıp bakıyorum, kimsecikler yok, yumuyorum gözümü, hiç kıpırdamamışlar, aynı yerlerinde duruyorlar, tırnaklarını batırıyorlar, gene açıyorum gözümü, yoklar işte, yoklar, yeniden yumuyorum, gene buluyorum onları «Gidin!»

diye bağırıyorum, açıyorum gözümü, kapayamıyorum artık. Ağır ağır sabah oluyor. «Sus, sus.» diyor.

IV

Sokak kapkaranlık, bomboş uzanıyor önümde. Bütün sokakları dolaşmaya koyuluyorum. Az önce herkesle — kimlerle — birlikteydim, durmuş göğe bakıyorlardı, dopdoluydu sokak, durmuş göğe bakıyordum, gözlerimi arada bir göğe çevirip bütün sokaklarını dolaşıyorum kentin, göğün birbirinden ayrılmış parçaları, kayan bir yıldız ayırmıştı onları bir çığlık gibi. Bölünmüş bir gökle yapayalnız bir yığın karanlık sokak uzanıyor önümde. «Sokak fenerleri yansa artık.» diye düşünüyorum.

GEÇEN AYIN ŞİİRLERİ

İlhan Berk'i «İstanbul» (1947) adlı ilk kitabından başlayarak, hemen her kitabında ayrı bir deneyim içinde görürüz. Ciddî bir inceleme, onun kendi içinde en azından bir altı şiir dönemi yaşadığını ortaya çıkaracaktır. Bunca değişkenliği içinde belki de değişmeyen tek yanı, trajik olmayan düz anlatımıdır. Düzyazıya en yakın duran şairlerin başında da o gelir. Bu özellik, «Çivi Yazısı»ndaki eklemli söz dizimini de içine alarak, son yayınlanan «Nigâri» adlı şiire değin uzanıyor (Yeni Dergi). Şairin son yıllarda «yerel şiir»in köklerini araştırdığını biliyoruz. Sonu gelmeyen bir bocalama içinde gazel tarzını denedi, Türk şiirinin geleneksel dize kuruluşunu araştırdı, Osmanlı tarihine girdi. «Nigâri»yi de bu yolda değerlendirmek gerekir. Nitekim şiir, bir yan cümle akımı özelliği taşıyor. Şiirin yapısındaki bu özgün kuruluş, yer yer yan cümle uyaklarına yaslanan bir düz anlatımla, artistik bir «minyatür» tadına varıyor. Şiirin tarihsel boyutuna gelince; tarihsel konuları anlatmaktan çok, «inziva» içinde kendini tarihin derinliklerinde denemektir İlhan Berk'in işi. Bir zamanlar Mezapotamya vatandaşlığına girmişti; şimdilerde yerellik adına Osmanlı uyrukluğuna geçmiş görünüyor.

Edip Cansever'in Yeni Dergi'deki üç şiiri, «Ölümün Konumu» «Ölümle Bakılan» «Ölümle Akit», herbiri kendi başlarına bir bütünlük taşıdıkları gibi, üçü birarada tek bir şiiri de bütünlüyorlar. İlk iki şiirin ilgi çeken yanı, ölümün kazandığı gizemli anlamın, kar simgesi içinde yansıyan kurak bir aklık olarak karşımıza çıkmasıdır. Üçüncü uzun parça ise, zihinsel bir bulanıklık içinde baştan gelen tutarlığı yitiriyor. Gereksiz ayrıntılarla, «tabut karanlığına» dönüşen bir duyarlık değişimine uğruyor şiir. Cansever'in kısa şiire dönüşü, - özellikle «Ölümle Bakılan» adlı şiirin başarısı örnek tutulursa -, uzun şiirin bir kontrol sorunu olduğu gerçeğini daha bir ortaya çıkardı. Onun şiiri bir yaşama biçimini, bir dünya kavrayışını yansıtmaktan önce, kurgusal bir dünya kurma eğilimi taşır. Bu eğilim, varlıkların somut görünüşleri yoluyla bir zihin soyutlamasına yöneliş olarak da tanımlanabilir. Akıl ya da zekâdan önce, zihnin şairidir Cansever. Onun Türk şiirindeki kendine özgülüğü de buradan gelir. Birey ve toplum, - maddeci bir dünya kavrayışının alttan alta işlemesine karşın-, bir varlık proplemi olarak ele alınır. Görüntüler, bağlaçlar, zihnin kurgusal verilerinin dolaysız bir sonucudur. Ne var ki kurgusal görüntülerle gelişen zihin çatışmaları, Cansever'in uzun şiirlerinde çoğunlukla kontrolsüzlüğe düşerler; ya da zihnin bir şiir için katlanılmaz ağırlığını taşırlar. Onun bu şiirleri için, çağdaş yaşama düzeyinden bulanık izler üreten bir zihin dökümanteridir, diyorum. Ama «Salıncak»

başkaydı. Şiirin kontrolü, zihnin ağırlığını da yumuşatan dramatik bir grafikle sağlanmıştı onda.

Ceyhun Atuf Kansu'nun Türk Dili'nde «Çay Şöleni» var. Doğayı insan sevgisine dönüştüren sıcak bir şiir. Ali Püsküllüoğlu'nun «Koşma»sı da doğa görüntüleri üzerine kurulmuş. Ne var ki bu görüntüler bağımsız enstantaneler halinde; «yeniye», «bir yerlere..» göçüşü hazırlayan devinimden yoksun. Metin Eloğlu, Papirüs'deki «Gele» adlı şiirinde, doğal dilin ölü bölgelerini yapaylaştırma eğilimini sürdürüyor.

Geçen ayın en gözüpek şiiri, Turgut Uyar'ın «Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma» sıydı (Dost). Türk şiirinin geleneksel birim ve mazmunlarıyla yumuşatılmış bir entelektüel düzeyden, alt yapı kişilerinin karmaşık bütünlüğüne ağışı, bir doğallık kurmuş şiirde. On yıllık Uyar şiirinin, Uyar'laşan beyit, dörtlük ve mazmunlarla eklem sindirimine girişmesi, tam başarılmasa da, saygın bir deneyim olarak dikkati çekiyor. Papirüs'deki «Gazeller»de ise, bilinçli bir tem soyutlaması var; özü arıklaştıran bir soyutlama...

Genç arkadaşlar üzerine ilerdeki sayılarda daha çok durabileceğiz. Alan'ın geçen sayısında ve Yordam'daki şiirinde Egemen Berköz «Dağlı» duyarlığının; yine Alan'da Süreyya Berfe «Ovalı» duyarlığının başarılı örneklerini verdiler. Güven Turan Alan'daki şiirinde dil ile doğanın iyi bir dengesine varıyor. Refik Rurbaş'ın şiirindeki Osmanlıca sözcükler ise, Evliya duyarlığıyla yumuşatılmış bir arkaik değer taşıyorlar. Özkan Mert'in, Şiir Sanatı'nda, cinsel sevginin çiyliğini toplumsal imlerle karıştıran bir şiiri var.

Hüseyin Peker'in Yordam ve Soyut'taki şiirleri, su götürür yanlarına karşın, kendine olan güvenimizi artırıcı nitelikte. Başkaca; Yordam; Şiir Sanatı, Soyut ve Papirüs'da, Tuncer Gönen'in, Yücel Ulu'nun, Seyfettin Özdemir'in, Nihat Behram'ın, Ali Özpalanlar'ın, Can Aksın'ın şiirleri var.

Ahmed Arif'in şiirlerinin Soyut'ta yayınlanması, geçen ayın en olumlu davranışlarından biriydi; - Cemal Süreyya'nın şair üzerine uyarıcı yazısıyla birlik-.

Birkaç yazı: Murat Belge «Epik» (Alan); Mehmet Doğan «Orhan Veli'de Fikir Örgüsü», Mustafa Öneş «Nâzım Hikmet'in Şiiri» (Bu iki yazı, Yeni Dergi eleştiri ödülünü kazanmıştır), Talayhan Soytürk «Çağrılmayan Yakup» (Yeni Dergi); Ferit Öngören «Geleneksel Yapı» (Şiir Sanatı); Cemal Süreya «Cahir Külebi'nin Çıkışı Üstüne Notlar», Turgut Uyar «Bir Şiirden Abdülhak Hâmit» (Papirüs); Hüseyin Cöntürk «Sultan Veled'den Bir gazel», «Attilk Büyüktuncay», Egemen Berköz «Toplumcu Şiir», Hüseyin Peker «Çağrılmayan Yakup», Tuncer Gönen «Ülkü Tamer'in Hançeri» (Yordam).

ESER GÜRSON

ALAN '67

• Aylık edebiyat dergisi • Mayıs 1967 • 150 kuruş •

ESER GÜRSON
Yapay Dil - Karmaşık Tem

REFİK DURBAŞ
Mezarlıklar Müdürlüğünden

GÜVEN TURAN
Kavşak

HÜSEYİN PEKER
Gencerpınarda İlk Günler, Sümbüller
ve Albeni Mustafa.

MURAT BELGE

EPİK

MUSTAFA ÖNEŞ
Sanat Eserinin Varlıksal Yapısı

BİLGİN ADALI
Çığlık

AYIN ŞİİRLERİ

2